

# Pandorga: una novela corta de Pérez de Ayala

POR

MARIA JOSEFA DIEZ DE REVENGA TORRES

Desde hace años me ha interesado especialmente una parcela de la narrativa de Ramón Pérez de Ayala, que, sin embargo, no es la mejor conocida ni estudiada. Se trata de sus cuentos y novelas cortas, cuya producción no es esporádica, sino que ocupa todo el período que duró su actividad dentro de la creación novelesca. Aunque este tipo de narración ha sido tradicionalmente considerado como un género menor, en manos de Pérez de Ayala nunca está desprovisto de las calidades y los modos narrativos que caracterizan a sus novelas grandes. No siempre son estas novelas cortas obras maestras, como ocurre con *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones*, pero sin embargo, nos muestran cómo el autor explora caminos nuevos, «ensaya» temas y formas expresivas que a veces traslada al mundo de las novelas extensas y a veces sólo se reducen a tentativas que han quedado en vía muerta. Creo que este último es el caso de la novela corta *Pandorga*. El presente trabajo es, por tanto, un intento más de acercamiento a la obra siempre sorprendente y atractiva, impecable y aleccionadora, de uno de los más interesantes novelistas de nuestro siglo (\*).

---

(\*) Para la valoración de la obra narrativa de R. P. de A., Vid. A. AMORÓS, *La novela intelectual de R. P. de A.* Gredos, B.R.H. Madrid, 1972.



## 1. LA OBRA

Es una de las novelas cortas de Pérez de Ayala fechada en 1922, y perteneciente por tanto a su llamada segunda época. Es un relato cuya estructura lo relaciona con el teatro y cuyo tema nos remite a otros cuentos o narraciones breves ayalinas; sin embargo, su escenario es relativamente insólito en la obra del autor (1).

### ESTRUCTURA

Está dividido en tres partes tituladas con términos teatrales: «Escenario», «Entremés» y «Drama». A su vez, cada una de ellas cuenta con una parte nuclear, que corresponde a un presente más o menos amplio, y otras adyacentes, que varían en extensión e importancia en cada una de las partes. El «Escenario» es un relato omnisciente en el que se valora el carácter de un pueblo castellano y se justifica por su historia. El «Entremés», en cambio, casi responde a sus caracteres clásicos, de los que destaco algunos: los personajes son plebeyos y la situación es cotidiana; aunque la escena costumbrista tiene visos de realismo, esa realidad está deformada por la intención satírica y el estilo caricaturesco. En el período clásico el género podía adoptar una forma narrativa o una técnica dramática, y Pérez de Ayala no renuncia a ninguna de las dos, según veremos más adelante; también sigue fiel a la tradición al no mostrar las interioridades de los personajes —que quedan reducidos a tipos—, sino que los observa desde fuera. El «Drama», sin embargo, sigue respondiendo a los caracteres de un género menor como el anterior. Incluso va más allá, puesto que —además de acentuar su brevedad— está centrado en la muerte de una vaca que ha sido agredida por otra y las consecuencias que esto acarrea; en este último título, al sentido teatral de la palabra «drama» se superpone el que le atribuye el uso coloquial y se enriquece con las connotaciones del resto del texto.

Las tres denominaciones ayalinas, que responden sin duda a peculiares modalidades expresivas, rozan un tanto anecdóticamente el antiguo problema de los géneros literarios. Asimismo, podríamos relacionar estos «Escenario» - «Entremés» - «Drama» con algunas otras obras cortas del autor, como por ejemplo, *La dama negra*. «Tragedia de ensueño» (2), de 1903; se trata de una brevísima obra con una ambientación escénica ini-

(1) *Pandorga*. Texto en O. C., vol. II, págs. 1109-1133. Aguilar. Madrid, 1965. Todas las citas se harán por esta edición y a ella se referirán los números de páginas que aparezcan entre paréntesis.

(2) Texto en O. C., vol. I, págs. 1058-1064. Aguilar. Madrid, 1964.



cial relativamente amplia que da paso al diálogo dramático de unos personajes simbólicos; la obra se podría clasificar en el llamado «teatro para leer» que también cultivaron otros autores por estos mismos años (3). También pertenece a este mismo género *La revolución sentimental* (1909), considerada por su autor como «patraña» desde la relación que la abre —«Dramatis personae (o sea, personajes que intervinene en la patraña)»— hasta la indicación que hay tras el «Telón» final: «Y así termina la patraña» (4). Igualmente se podrían mencionar otras denominaciones genéricas que Pérez de Ayala aplica a sus relatos breves, como «apólogo», «historia» o «historieta», «cuento drolático», «ejemplo», etc., cuyo rasgo común podría ser la finalidad ejemplarizadora y el tono festivo en alguno de ellos.

#### TEMA

Es la desmitificación de la Castilla heroica y guerrera de siglos pasados que, voluntaria y deliberadamente, decide apartarse de la historia y sumirse en un presente que dura siglos y se compone de pequeñas nimiedades y rencillas totalmente antiheroicas; éstas pasan a ocupar el centro de interés de la colectividad, ligada ahora únicamente a las antiguas tareas agrícolas y ganaderas. El pueblo sólo parece conmoverse ante los velatorios, que interesan más que la muerte de aquellos a quienes velan; no importa que el moribundo sea una persona (caso del «Entremés») o una vaca (en el «Drama»). Incluso el segundo caso llega a conmover e interesar más que el primero.

El interés de una persona por la muerte de animales ya había llamado la atención de Pérez de Ayala bastantes años antes, y le había servido de tema para un cuento incluido después en *El Raposín: En la Quintana* (5), de 1906. Las diferencias entre *Pandorga* y este último son grandes. *En la Quintana* es un cuento muy breve cuyos rasgos son los siguientes: su escenario es un caserío cercano a Oviedo que nada tiene que ver con la paramera castellana. Los personajes que se mueven por él pertenecen a una familia aldeana como tantas otras, formada por Pin de Pepona, Rosa —su mujer— y cinco «chicuelos»; además tienen cinco cerdos que, en la apreciación de todos, son considerados como de la familia. La muerte súbita y casi simultánea de los cinco hijos que, naturalmente, deja

(3) Curiosamente VALLE INCLÁN, en *Jardín umbrío*, además de una *Comedia de ensueño*, incluye una *Tragedia de ensueño*, que responde a las mismas características que la de Ayala, y cuyos personajes son igualmente simbólicos. Ambas «tragedias» están fechadas en 1903.

(4) Texto en O. C., vol. II, págs. 1039-1071.

(5) Texto en O. C., vol. I, págs. 1009-1013.

hecha polvo a Rosa, no afecta demasiado a Pin: «Vino a ser como si le cortaran las cinco uñas de la mano, excrescencias que le salen a uno sin utilidad patente». Sin embargo, ante la posibilidad de que murieran los cerdos, su reacción hubiese sido distinta, y el narrador comenta: «Otra cosa fueran los dedos; y los dedos, en este caso, me atrevo a decir que eran los cinco cochinos». El mismo Pin valora la muerte de sus cinco hijos cuando explica al «señorito»: «—Un mal del diaño; si me da por los cerdos, me amuela». El narrador es omnisciente y de vez en cuando interviene para comentar el comportamiento o las reacciones de sus personajes.

Otros relatos cortos de Pérez de Ayala, sobre todo de los escritos en su primera época, también se ocupan de la reacción de los personajes ante la muerte de animales; así *La nación*, *Miguelín* y «*Margarita*» y *Don Paciano*, todos ellos de *El Raposín*.

La ingestión de castañas en exceso casi procura la muerte a Telmo, en *El delirio* (6), como al tío Fulgencio de *Pandorga*, que «cenó huevos revueltos, escabeche de atún, media hogaza y pilongas. De beber por el medio azumbre» (pág. 90), aunque el asunto de este cuento es otro.

El velatorio de un difunto —una señora—, con intervención de personajes rurales, es el marco en el que Fuencislo, rudo y curioso anticonvencional, se muestra como un *Espíritu recio* (7) frente al convencionalismo y pusilanimidad de los demás.

Por último, el hidalgo lunático que pasea en la noche de Pandorga recitando en voz alta sus incoherencias parece un pariente no lejano de «Mil Perdones», uno de los tipos clave de *El ombligo del mundo* (8).

## ESCENARIO

Leemos al comienzo: «Pandorga es uno de tantos pueblecitos extraviados en las desnudas soledades de la paramera castellana. Tierra y cielo». Sólo recordamos otra novela corta de Pérez de Ayala que esté ambientada en un escenario semejante: *La caída de los limones*, cuyo núcleo sucede en Guadalfranco, capital de la provincia del mismo nombre y de cuya existencia dudan los que oyen hablar de ella; esta ciudad está a pocas leguas de Madrid (9). El autor siempre prefirió en sus primeros años los

(6) Texto en O. C., vol. I, págs. 1051-1054.

(7) Texto en O. C., vol. I, págs. 955-974.

(8) Vid. *Grano de Pimienta y Mil Perdones*, en *El ombligo del mundo*. O. C., vol. II, págs. 735-760.

(9) Texto en O. C., vol. II, págs. 673-723.

escenarios asturianos, y a partir de ellos sus trasuntos literarios: el valle de Congosto, Regium, Lavilla, Cenciella..., todos ellos en la provincia de Pilares; este mundo llega a constituir una compleja realidad narrativa donde se desarrollan tanto las novelas cortas y cuentos como las novelas extensas. Desconozco los motivos que llevaron a Pérez de Ayala a ubicar Pandorga en el campo castellano, pero parece un indicio la dedicatoria a un castellano que frecuentemente vivió en el campo: Gregorio Mañón.

El nombre que ha escogido el autor para denominar el pueblo, como en tantos otros casos, tiene una significación intencionada: el sustantivo «pandorga», según el diccionario, entre otras acepciones registra las dos siguientes: «Figurón o muñeco que en cierto juego antiguo daba con el brazo al jugador poco diestro» y «Este mismo juego». Hay otras significaciones como «Mujer muy gorda y perezosa» y «Zambomba» (10), pero pienso que es la primera, o la primera y la segunda, las que realmente pesan en el significado del pueblo castellano.

## 2. «ESCENARIO»

Es la menos dramática de las tres partes, y en ella el autor no se limita a describir el lugar donde se desarrollarán el «Entremés» y el «Drama», sino que divaga con relativa amplitud sobre él.

Con el pretexto de las dos exigencias que los «señores sabios» señalan como indicios imprescindibles para que haya vida, Pérez de Ayala comienza su tan característico juego de oposiciones (11). Por la primera de estas exigencias, la capacidad para adaptarse al medio, Pandorga es un pueblo tremendamente vivo, tanto que «las más robustas y agitadas urbes del mundo —Londres, París, Nueva York, Roma— están la mitad de vivas que Pandorga» (pág. 1.111). Sin embargo, no ocurre lo mismo con la segunda: «en lo de la exigencia de mudanza, aumento y novedad, está más que difunto, puesto que está momia» (pág. 1.112). La razón de este contraste que hace que Pandorga sea un «muerto vivo» es de carácter histórico: los diez primeros siglos de su historia, Pandorga los vivió intensamente; siguió un proceso de crecimiento semejante al de un ser vivo, con su prehistoria o infancia (que correspondió a iberos y romanos

(10) J. CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española*. G. Gili. Barcelona, 1966.

(11) Vid. M. BAQUERO GOYANES, *Contraste y perspectivismo en R. P. de A.*, en *Perspectivismo y contraste*. Gredos. B.R.H., Madrid, 1963.

y no interesa mucho), la pubertad (con los godos, en tiempo del «buen rey Sisebuto»); y, por último, la edad de los padecimientos que comienza con los moros, se intensifica con los cristianos («ricos homes y magnates pendencieros») y culmina en el reinado de Carlos V («En la rota de Villalar participaron no pocos vecinos de Pandorga», pág. 1.114). El narrador explica los rasgos o ademanes que los pandorgueños deben a cada uno de los pueblos anteriores: de los iberos tienen la indisciplina; de los romanos, el estoicismo; de los godos, la altivez, y de los moros, la pereza.

Tras la derrota de Villalar fue cuando «el pueblo de Pandorga, con gesto furtivo, sin que nadie parase atención, se escabulló fuera de los acontecimientos cronicables...» (pág. 1.113). El sueño en que están sumidos desde entonces los pueblerinos únicamente fue interrumpido por una «breve pesadilla»: la francesada. Así, pues, los cuatro últimos siglos «fuera de los acontecimientos cronicables» están frente a los diez anteriores, cargados de historia.

El contraste vivo-muerto y el de la historia no son los únicos que caracterizan al pueblo castellano, puesto que también su fisonomía presenta dos aspectos completamente opuestos:

— «simetría absoluta»: «Toda la tierra —tierra paniega— del contorno está pautada. La reja ha ido dibujando infinitos surcos rectilíneos, cavones paralelos, no de otra suerte que la lanzadera imprime la memoria de sus idas y venidas en las diagonales del paño pardo» (pág. 1.115).

— «absoluta falta de simetría»: «En el suelo de la calle —la única calle— no hay un palmo de terreno liso. De las casas —amasadas todas ellas con adobe y tapial— no hay dos enfiladas a rasante, ni muro a plomo, ni alero horizontal, ni ventana que empareje con otra» (pág. 1.115).

Como ya hicimos notar al principio, todo en Pandorga se adapta perfectamente al medio (y esta era la única muestra de que estaba vivo), hasta confundirse con él: los animales terrestres, las aves y hasta las ranas son del color de la tierra: «Sobre la morena seca de la planada, no ya se adaptan, sino que se confunden con el medio, pegados a la tierra y del color de la tierra misma, como todo lo que allí vive (...) No parece sino que el Sumo Hacedor, según andaba por el mundo poblándolo, revistiéndolo y adornándolo, venido que fue a Castilla, después de modelar en barro unas cuantas personas y animales, se distrajo, y desde luego, les insufló la respiración, sin antes haberlos pintado de gayos colores ni plantar árboles ni tender praderas, como había hecho en otras partes. Ni siquiera las ranas son allí del color verde, sino de color rapé, que se confunden con los sapos (...). Las únicas notas de color son el pico y las patas de la cigüeña (págs. 1.111-1.112).

Un rasgo que se deriva de los anteriores es el peculiar transcurrir del tiempo que, como la historia, se ha parado; por eso el pueblo está «en maravillosa inmovilidad, que se asemeja al estado de beatitud en que se de presente continuo», y un poco después: «El tiempo es allí igual que la tierra: raso y monótono» (pág. 1.112).

Aparte de la valoración que se desprende de la anterior presentación, el autor omnisciente que divaga y explica el carácter de este curioso pueblo castellano, se permite en alguna ocasión comentarios que dejan clara su actitud ante lo que está contando; por ejemplo, los pueblerinos «no saben del cangrejo sino que anda hacia atrás, según reza el proverbio» (pág. 1.112); o con referencia a la historia del pueblo incluye el siguiente paréntesis: «(La leyenda lo transmite. Yo no lo certifico. ¡Libreme Dios!)» (pág. 1.114). Asimismo, hace una serie de concesiones que nos trasladan a los procedimientos habituales en Pérez de Ayala, y que aquí echamos de menos, ya que no son abundantes: la utilización de términos propios del lenguaje musical aparece alguna vez: la inmovilidad o presente continuo es un «andante sin variaciones (que) está colmado de trabajos y escaseces» (pág. 1.112); la tierra que rodea al pueblo «está pautada». Las referencias mitológicas son también muy escasas, y en la sequedad de Castilla «las ranas claman hacia Júpiter, a lo largo de las noches ardorosas, en demanda de un poco de este cieno» (pág. 1.112). El sonido de las ranas quejumbrosas volverá a aparecer en el «Entremés» junto a los demás que caracterizan la noche del agosto pandorgueño.

Parece que Pérez de Ayala ha querido prescindir de gran parte de la carga intelectual y cultural de que en otras ocasiones hace gala, al dejar solapadas esas referencias, tan de su gusto y a las que nos tenía acostumbrados en sus restantes obras, aun en las de ambiente rural más primario.

### 3. «ENTREMES»

Su tema es el velatorio nocturno de un moribundo, que ocupa el centro y constituye el núcleo de esta parte. Según el narrador, el velatorio de una persona adulta es el acontecimiento social más importante que, muy de tarde en tarde, ocurre en Pandorga: «¡Velar a un moribundo; volver a velarle, muerto; formar en el entierro de plañidera; concurrir al funeral; alhajarse con lo mejor de la pobre arca; participar en el cogüerso o banquete mortuorio. ¡Tres o cuatro días seguidos de zarandeo, de expectación, de sociabilidad severa, de obligada elocuencia, recordando

lances biográficos del difunto encareciendo sus virtudes, emitiendo sentenciosas consideraciones sobre la fragilidad del humano destino...! Verdaderamente esto es muy ameno, siquiera por lo desacostumbrado» (pág. 1.119).

El tiempo en que transcurre esta segunda parte de *Pandorga* es una noche del mes de agosto claramente delimitada al principio («Prima noche: las diez», pág. 1.116) y al final («Los gallos en sus muladares lanzan el rayo que prende el fuego de la aurora. La irradiación de los flamígeros quiquiriqués hiende la oscuridad», pág. 1.125; y poco más adelante: «Por la ventana entra la luz del día», págs. 1.125-1.126). En el centro, como ya he apuntado, está el velatorio. Los dos momentos, el inicial y el final, están presididos por las actividades que son habituales en el pueblo en esta época del año. Al comienzo hay una aparente quietud («El pueblo de Pandorga está ya dormido» o «Silencio. ¡Qué silencio!») que inmeditamente se va tornando actividad, y que sólo empezamos a percibir cuando nos habituamos al claroscuro de la noche pandorgueña iluminada por la luna, como si hubiéramos pasado de un lugar luminoso y con ruidos a otro oscuro y en silencio. Pérez de Ayala utiliza esta técnica, que nos recuerda la cinematográfica: al principio sólo se perciben las siluetas de los aleros y el resplandor de la luna; el efecto es calidoscópico: alternan «la luz azulina», «la amarillez de los muros», «una fosforescencia verdosa», «la sombra (...) morada, casi negra, como hollejo de uva» (pág. 1.116). Después de leer «El pueblo de Pandorga está ya dormido» leemos: «No todos duermen dentro del pueblo», y las sombras van siendo identificadas: un mozo que corteja en una reja, el hidalgo lunático que pasea, y la llanura convexa que rodea al pueblo. Lo mismo ocurre con los leves sonidos; al igual que la vista, el oído también va distinguiendo: «Sólo se oye en la lejanía, el croar de las ranas, clamando a Júpiter por un poco de cielo, y un temblor monorrítmico, asordinado, como de ferrocarril» (pág. 1.116) que, de momento todavía no sabemos a qué corresponde. Un poco después se oye al engañapastor, el tintineo de un hato de ovejas o los cencerros del ye-guarizo.

Estos dos mismos sentidos, vista y oído, nos informan de la actividad realmente importante que ocupa a casi todos los hombres del pueblo a esa hora (las diez de la noche). El «temblor monorrítmico» y las «luces estáticas» de antes se concretan: «El rumor monorrítmico, como de ferrocarril, repercute seco en la noche. Estos luminare y bataneo residen en el solar de las eras. Alumbrándose con un farol de carburo, en cada era un gañán agostero arroja a bieldo el trigo de la parva sobre



la máquina ahechadora; otro apila la paja; otro amontona el trigo cribado...» (pág. 1.117).

Para el trabajo agrícola y su productividad tiene el narrador unas palabras sumamente críticas, que incluye tras la descripción de la faena: «A la postre, cuando ya ven el trigo mondo y acrisolado, el usurero se hace presente en la era a cobrar y medir en especie —ciento por uno— el trigo que les prestó para sembrar. El mismo trigo que les volverá a prestar y a cobrar —ciento por uno— en la hora difícil de la sementera. Y lo que no se lleva el prestamista, se lo lleva el fisco en gabelas, para que el Gobierno de la nación tenga de qué pagarse lujos y arrastre carrozas el jefe del Estado» (págs. 1.117-1.118).

El final del «Entremés» —con la recuperación del moribundo— está marcado por el comienzo de un nuevo día y de su actividad: «Resuena de pronto un tropel con cencerrada como de burlas. Luego de haber pasado la noche al sereno y al frescor, pastando cardos y agostadas hierbezuelas, el yeguarizo entra al trote por la calle, entre el dinguilindón de esquilonos y zumbos; las yeguas de vientre y las paridas con el potranco ceñido al anca; los mulos que han dado cabo al acarreo y la trilla; los jumentos. Cada cual entra en su casa atravesando el zaguanillo, en derecha al corral »(pág. 1.126). Y una vez más volvemos a oír el rumor, «como tren imaginario», de las máquinas ahechadoras.

Estamos, pues, en un lugar que, a pesar de estar a campo abierto, casi responde a las exigencias de un escenario cerrado, bastante oscuro, en el que está ubicada la casa del velatorio, centro del «Entremés». Los juegos de luces y las siluetas en las sombras («En la sombra de una calle se adensa un bulto junto a una reja. Es un mozo con su cortejo»), como apunté más arriba, se van aclarando, hasta que en el núcleo asistimos a un velatorio en el que intervienen tipos que se distinguen, aun en la penumbra. Nos produce la impresión de una cámara que ha ido acercando el objetivo hasta aclarar imágenes un tanto imprecisas. El espacio se concreta también aquí, puesto que se reduce al interior de una casa. Los personajes —que no dejan de ser tipos solamente— son introducidos al diálogo con sus propios nombres y de forma muy esquemática.

La charla de los concurrentes al velatorio, de acuerdo con el motivo de la reunión, se dispersa en consideraciones particulares sobre el enfermo, su hija, los medios de vida, etc., o generales sobre la muerte, frecuentemente expresados por medio de refranes: «—Muchos van a la casa del muerto; cada cual llora su duelo» (pág. 1.122); o «—Todos hemos de cruzar el mismo vado; no haya engaño» (pág. 1.123). Cuando no se usan refranes el estilo es igualmente sentencioso.

Todos los desocupados, ante la noticia de la gravedad del tío Fulgencio, acuden a su casa, y constituyen una galería de tipos:

a) Los viejos y viejas son presentados en conjunto: «Levántanse con diligencia. (Todas estas ancianas son cenceñas y ágiles). Vístense los arreos y luctuosas tocas con que van a misa de fiesta. Sacan un pañuelo limpio de la cómoda y lo embeben parsimoniosamente en agua colonia. Esta ceremonia de perfumar el pañuelo es muy trascendente; es el gran refinamiento, el único refinamiento, en estos pueblecillos ascéticos...» (pág. 1.118). Y más adelante: «Las tías se encaminan con alacridad a casa del agonizante. Con alacridad, sí, con secreta y celada alegría...» (páginas 1.118-1.119). Después de estos rasgos iniciales, comunes a todas, el autor no añade otros, sino que únicamente se refiere a las actitudes que adoptan cuando intervienen en la conversación: el tío Macario se acerca a la cabecera del doliente «apoyando las manos en el colchón e inclinándose sobre el oído...» (pág. 1.120); «El tío Olegario (dando al agonizante unas fraternales palmaditas en el vientre)» (págs. 1.120), o («con cabeceo magistral») o («como en soliloquio») (pág. 1.123); «la tía Eufrosiana (sin acercarse demasiado al enfermo)» (pág. 1.120); «La señá Prisca (abriendo los brazos de suerte que el pañuelo, con su perfume de agua de colonia juvenil, en una mano, roza, como al descuido, las narices de la señá Benedicta)» (pág. 1.122); «La señá Pascasia (adelantando las leñosas manos entretejidas, de cuyo hueco pende esmeradamente el pañuelo, como en las Dolorosas de las procesiones)» (pág. 1.122), etc.

Todos estos viejos y viejas forman un conjunto que, en algunos momentos, se constituye en un «coro». Su aspecto, como en las intervenciones individuales, lo adelanta: «Viejos y viejas se sientan en corro, cara al lecho del moribundo; las caras rugosas como frutos puestos a secar en el sobrado, camuesas del último otoño» (pág. 1.120); y poco más adelante: «Varias voces (alternativamente, en el corrillo del velatorio)» (pág. 1.121), o «Diversas voces» (pág. 1.122), o «Voces diversas» (páginas 1.124, 1.125).

b) Al velatorio, además de las viejas y algún viejo, asisten también otros personajes de mayor relevancia social: el cura y el médico. El primero presenta este aspecto: «Llega don Semproniano, el párroco, revestido de roquete, con los Santos Oleos; el monacillo, a la zaga. El cura, con aspecto rubianco y pachucho de gato capón, que ya no caza ratones. El monacillo, morro afilado y nervioso, ojillos bailadores, de azabache, como ratón en la casa donde no hay mantenimientos» (pág. 1.121). El párroco interviene más adelante en la conversación y, al igual que de los demás personajes, se nos dice cuál es su actitud: «El cura (enfurrñado)» (pág. 1.122). Lo mismo sucede con el monacillo, cuya urgencia

máxima es anunciar la muerte con el toque de campanas; por ejemplo: «El monacillo (agitado, como si en el pecho sintiese la impaciencia de las campanas por vibrar y gemir)» (pág. 1.121). El médico acude dos veces para atender al moribundo; cuando interviene por primera vez, es presentado así: «Don Manolito (traje de dril agarbanzado, chaqueta de trabilla, cabeza urbana, de maniquí de peluquero)» (pág. 1.121).

c) En esta serie de tipos figuran también —necesariamente— el moribundo y su hija. El señor Fulgencio: «yace un hombre formidable; vientre colosal; oprimida la garganta por un dogal de carne inflada, tensa, rubicunda, que ahogándole y congestionándole el rostro, le proyecta hacia afuera los ojos, que luego de haberle vuelto el globo de los ojos a mirar por dentro el cogote, además le fuerza a resollar como fragua. Las orejas son enormes, delgadas y de color morado; dos abanicos inútiles, porque no se puede dar aire con ellos para respirar mejor. El tío Fulgencio, alias *Botijas*, frisa en los setenta años» (pág. 1.119).

Su hija, Tinacra, es una «cuanentona, de cara ancha y palidez de harina» (págs. 1.119-1.120). Más adelante, como en los casos citados más arriba, el narrador únicamente se referirá a su actitud en la conversación: «Tinacra (con mohín de melindre)», o «(con voz enflaquecida)» (página 1.124).

d) Hay un tipo loco que aparece al principio del «Entremés», entre luces y sombras, y que interviene desde la calle en esta misma «acción»; «En la plaza de la iglesia un hidalgo lunático pasea. Ya se zambulle en lo oscuro. Ya se manifiesta en una clara. A veces habla sólo, en alta voz, palabras inconexas» (pág. 1.116). En pleno velatorio «De pronto pasa el hidalgo lunático por la calle. Se le oye declamar: “Pan Pamiolo, el gran bandolero napolitano, me aruinó. Zumalacárregui era su compinche. Justicia del cielo pronostican las estrellas. Ya brilla la guadaña vengadora. Y los perros aúllan”» (pág. 1.122). Hacia el final, ya cuando va a amanecer: «El loco (gritando en la calle)» (pág. 1.125) vuelve a intervenir.

En el «Entremés» el narrador es omnisciente y a pesar de que limita sus intervenciones en el espacio dedicado al velatorio —lo que hemos considerado como núcleo del «entremés»— manteniendo una cierta actitud objetiva, aparece haciendo alguna observación, como en «Llega el doctor, arrienda (esto es, ata las riendas) el caballo a la verja y penetra en la estancia» (pág. 1.121), o informando al lector de lo que piensa el tío Fulgencio, aún moribundo, cuando empieza a recuperarse: «Pienso: “¿Esperáis que me muera? Buen chasco. Os fastidiaré. Me estáis chamuscando la sangre; pero entiendo que estas irritaciones pueden costarme caras. Calma, calma, Fulgencio. Oyelos como música de dulzaina”» (pág. 1.125). Y ya hacia el final: “Os he amolado”, cavila el tío Fulgen-

cio, viendo partirse a viejos y viejas, en tanto éstos van meditando: "¡Qué atento, qué político el tío Fulgencio; no ha querido morirse por volver a darnos otra buena noche"» (pág. 1.126).

Pérez de Ayala utiliza en tan corto espacio una serie de repeticiones que recuerdan al lector algún rasgo dominante, generalmente de carácter sonoro o visual; una de las reiteraciones que sirven de enlace entre el «Escenario» y el «Entremés» es el constante croar de las ranas que constituye uno de los rasgos característicamente grotescos del pueblo. Ya las oímos en el «Escenario» (pág. 1.112); en el «Entremés» su clamor es el primer sonido que se identifica (pág. 1.116), y muy poco después volvemos a leer: «Y las ranas croan acongojadas con acento casi blasfematorio» (pág. 1.117). Lo mismo ocurre con las máquinas ahechadoras (págs. 1.116, 1.117 y 1.126) y con los sobrenombres de algunos de los tipos («El tío Fulgencio, alias *Botijas*, frisa en los setenta años» (página 1.119, y «... inclinándose sobre el oído del tío *Botijas*, que así llamaban de mote a tío Fulgencio» (pág. 1.120). Esta misma función tienen las incoherentes intervenciones del hidalgo lunático, que irrumpen desde la calle en la conversación del velatorio, y que después volverán a suceder en el «Drama» (en el «Entremés», págs. 1.116, 1.122, 1.125).

#### 4. «DRAMA»

La agonía, velatorio y muerte de una vaca malherida por otra, ocupan el centro del «Drama», que sigue un desarrollo parecido al del «Entremés» anterior. Al igual que en éste, el núcleo —cuyo escenario está en el pueblo— está enmarcado por unos antecedentes y unos consecuentes que proporcionalmente varían su extensión.

La presentación, que contiene los antecedentes, se limita a ese presente sin pretérito ni futuro —intemporal— que vive Pandorga. Sólo cuando el narrador relata brevemente la agresión de que una vaca fue víctima —ocurrida fuera del pueblo— utiliza el pretérito (nada más son tres párrafos bastantes cortos), y volverá a él cuando —tras el núcleo— se refiera a las consecuencias: silenciosa y desapercibida muerte del tío Filemón, y pleitos que siguieron al suceso.

Los antecedentes son muy breves (ocupan aproximadamente una página en la edición que manejo), y el mayor espacio está dedicado a la figura del tío Filemón, construida a base del manejo más evidente del tópico literario: «es como un pastor de égloga, tan viejo, tan viejo, que probablemente data de los tiempos de Teócrito y Virgilio, o cuando menos de los de Juan del Encina. Va vestido a la usanza clásica: abarca, pellico, montera, zurrón. Antaño habitaba las viñetas iluminadas de los

infolios, donde todavía se le puede contemplar de hinojos ante el Niño-Dios; o adoctrinando, bajo un roble, una majada de zagales. Al presente —un presente de ochenta años —vive en Pandorga. Va envuelto, aun en el rigor de la canícula, en la sazón de la solanera, en copiosa capa de paño sayal, siempre caballero sobre una borriquilla rucia...» (pág. 1.127). Es el pastor que se encarga de todo el ganado vacuno que hay en el pueblo; el tipo es una broma literaria de Pérez de Ayala que tras remitir su imagen a Teócrito y Virgilio o a Juan del Encina, añade: «Ni jamás ha despegado los labios, acaso porque no se le seque más la boca. El ganado le entiende por signos imperceptibles, o le adivina el querer (...) Es un ser misterioso, como una sombra» (pág. 1.127). Se trata, por tanto, de una visualización inmovilizada, que sirve de ornamento como en las «viñetas» que cita. A su cuidado ha sido herida la vaca de la tía Eufrosiana por la de la tía Apolinaria; por tanto, es él quien da cuenta a su dueña de la agresión, y también el que sufre las consecuencias más dramáticas —aunque se comporte muy poco teatralmente— ya que muere al día siguiente, sin que nadie le dé la menor importancia.

Las consecuencias, que se han iniciado con la muerte del pastor, se suceden hasta el final: las disputas y querellas sobre la indemnización que el ama de la vaca muerta debe recibir de la dueña de la que atacó. Estas querellas duran un año y consiguen, además de la ruina y el embargo de las familias litigantes, dividir al pueblo «en dos banderas: a favor de la causa de la tía Eufrosiana y en apoyo de la tía Apollinaria» (pág. 1.132).

El tiempo del «Drama» es, como veremos, idéntico al del «Entremés» en su parte nuclear: desde que anochece hasta el amanecer; es, sin embargo, más amplio en las partes no nucleares, especialmente en la que cuenta las consecuencias. Los tipos que se mueven por este «Drama» son los mismos que en la segunda parte, pero al variar la «acción» hay también algunos cambios:

a) El médico es sustituido por el albéitar o veterinario, cuya imagen es muy semejante a la de aquél, pero adaptada a la nueva categoría social que representa: «Llega el albéitar; peinado de tufos, un cigarro detrás de la oreja, lunar cerdoso y rizado en la barbilla. Chaqueta corta con coderas» (pág. 1.129).

El cura, como era de esperar, no interviene en el velatorio y duelo, pero sí después: intenta mediar —junto al hidalgo, al veterinario, al carnicero y otros vecinos graves— entre las familias querellantes para que lleguen a un acuerdo, aunque no consigue resultado positivo alguno. Al referirse a los dos bandos en que se ha dividido el pueblo, «glosaba el cura: "Los canes de Zurita, pocos y mal avenidos"» (pág. 1.132).

b) Los tipos que mantienen la discordia ya están anunciados por las mismas vacas que poseen: «La vaca que atacó es retinta, joven y revoltosa. La víctima es colorada, vieja, escuálida, tuberculosa. Todos los animales del hato, hasta los recentales, abusaban de ella» (pág. 1.127). Ya moribunda, vuelve a referirse a ella el narrador como si de una persona se tratara, tan humanas son sus actitudes o al menos así se lo parecen a su dueña: «En la penumbra los ojos de la vaca son más grandes, más negros, más tristes. Al ama le parece que lagrimecen de sufrimiento» (pág. 1.128).

La tía Eufrosiana se identifica ella misma con su vaca y hace lo propio con la tía Apolinaria y la suya, en una actitud totalmente teatral que se mantiene durante todo el núcleo del «Drama»: «—¡Vecinas, acudan! Séanme todos testigos. A la asesina baldono y señalo; señalada será por el dedo del Eterno. A la tía Apolinaria, a la asesina mortífera. En la misma ijada me dio; el alma y la alcancía me ha rompido. Justicia demando. Miserable quedo. A mendigar caridad me arrojan. No caridad, sino justicia demando» (pág. 1.129).

La actitud teatral señalada más arriba se había manifestado cuando la tía Apolinaria se da cuenta del alcance de la herida: «Se le hiel a corazón. Se le demuda el rostro. La voz no le asiste. Está paralizada». Y poco después «vocifera cada vez con mayor denuedo, (...), mesándose y desbaratándose la cenizosa pelambre» (pág. 1.129). Se continúa cuando el albéitar recomienda que llamen a «Caifás, el cortador, que la remate», puesto que «ruge la tía Eufrosiana, dilatadas las pupilas por la iracundia y el terror» (pág. 1.130); y culmina en el momento de la muerte de la vaca: «La tía Eufrosiana despid e sus alaridos hasta las estrellas. El coro fúnebre de las viejas comadres llora de piedad» (pág. 1.131).

c) Las personas del pueblo que acuden al velatorio son las mismas y su aspecto casi idéntico al del «Entremés», pero aquí actúan más como «coro» que como individuos aislados. Tras la presentación («Algunas viejas se congregan, haldeando, a los clamores de la tía Eufrosiana», página 1.129), las vemos actuar: «Todas se arrodillan en ruedo, consternadas y curiosas, para mejor escudriñar a la vaca. Alzanse lamentaciones y sollozos, como de coro fúnebre» (pág. 1.129). Más adelante nos recuerda: «Prosigue el velatorio en redor de la vaca: suspiros, condolencias, trenos, jeremiadas» (pág. 1.131); y así llegamos al momento cumbre, citado más arriba.

d) El mismo loco del «Entremés» interviene, tras el cura: «Terció el hidalgo lunático: —“Sanguijuelas os chupen la sangre —decía el hidalgo— antes que curiales. Ateneos a mi oculta doctrina, mujerzuelas sin seso. El gran emperador Justiniano Rodríguez, tío carnal mío por parte

de mi madre, fue quien inventó el tinglado de códigos y tribunales. Al oído, como si todavía viviese, me lo confesaba: "Señor sobrino, mejor muerto que en pleitos; mejor enterrado que en uñas de escribano"» (página 1.132).

Como señalé más arriba, algunos elementos un tanto dispersos conectan «Entremés» y «Drama»: así los tipos cuyos nombres ya conocíamos del primero y actúan en el segundo; o la oposición inicial del «Drama» entre el ganado de casco, que pasta por la noche (recordemos que al final del «Entremés» lo dejamos regresando a su corraliza) y el ganado de pezuña que lo hará durante el día, y cuyo regreso dará comienzo al «Drama». Al margen de las superficiales conexiones que hay entre los diversos elementos que integran ambas partes, la fundamental es la que corresponde al tema: el velatorio, distracción social única en Pandorga. En la primera parte velan a un hombre al que todos admiran por su gordura («Aquí, todos cecina. El, magro y tocino. Todos flacos; él, gordo. Era orgullo del pueblo») y que no llega a morir; y en la segunda se trata del velatorio de una vaca «colorada, vieja, escualida, tuberculosa», pero de la que dice su dueña: «Sólo que no hay persona que valga lo que ella», y que con su muerte trae una suerte de desgracia al pueblo: es una de esas rencillas seculares a las que el autor se refirió en el «Escenario», y cuyo final es bastante elocuente: «Unos murieron de años y de dolor; otros emigraron a las Américas; otros viven de limosna». El «Entremés y el «Drama» son, por tanto, dos caras o dos aspectos de la insustancial y aburrida vida en pueblo imaginario, pero de la «paramera castellana», en el que no hay otro tipo de interés, entretenimiento o pasatiempo. Pérez de Ayala inmoviliza las situaciones en las dos partes nucleares, y las limita tanto que las hace llegar a lo grotesco.

Tanto en el «Drama» como en el «Entremés», la expresión de los pandorgueños pretende reflejar el habla rústica con sus incorrecciones («probe», «cencia», «concencia», «cevil», «estauta») y modismos. Suponemos que este rasgo pretende ridiculizar la imagen que algunos dramaturgos conseguían en la escena por estos mismos procedimientos (Recordemos, por ejemplo, el caso de obras como *La malquerida*, de Benavente).

## 5. FINAL

Ya Baquero Goyanés señaló que «en las novelas de Ramón Pérez de Ayala (hay) una muy peculiar textura teatral, perceptible en temas, situaciones, diálogos y modalidades descriptivas. Los valores que afectan a la pureza novelesca no quedan mermados, sin embargo, con esa carga de elementos teatrales». Continúa recordando el gusto del autor «por las

caracterizaciones exageradas y a veces por el juego a que los personajes novelescos se entregan, de ponerse y quitarse caretas teatrales». Más adelante y refiriéndose a esta misma teatralidad novelesca, añade Baquero: «Incluso hay novelas enteras —y el propio autor se encarga de señalárnoslo— cuya estructura es plenamente teatral, trágica, dramática o cómica. El autor tiene conciencia de lo que es una situación correspondiente a cada uno de esos esquemas literarios que corresponden a la escena. Y, en ocasiones, Pérez de Ayala juega humorísticamente a cruzar o desencasillar situaciones, al hacer vacilar las fronteras existentes entre los tres citados esquemas» (12).

La teatralidad de *Pandorga* es evidente y, tras el análisis realizado, importaría destacar la ampliación que supone sobre los tres géneros dramáticos considerados mayores —tragedia, drama y comedia— este conjunto de «Escenario»-«Entremés»-«Drama»; nos produce la impresión de que Pérez de Ayala pretende, como en una broma, hacer el relato de lo que sería una representación escénica casi completa de las que se realizaban en el siglo XVII, trastocando —por supuesto— el significado de cada uno de los elementos que la componían.

Las loas, que servían de introducción o preámbulo al espectáculo, «eran en su origen panegírico o defensa de la comedia que se iba a representar seguidamente, con el tiempo ampliaron su cometido y tendían a atraerse la benevolencia del público, ensalzando la ciudad donde tenía lugar el espectáculo; refiriendo algún suceso de actualidad, o bien limitándose a distraer a los oyentes...» (13). El «Escenario» de *Pandorga*, desmitificación de la Castilla heroica y pretérita, cumple esta función, pero la impresión que produce es la de un cliché con las imágenes y el conjunto en negativo.

El entremés, que se representaba entre las dos primeras jornadas de la comedia, ocupa, sin embargo, en *Pandorga* el centro del relato. De esta pieza clave del teatro menor clásico se ocupó Pérez de Ayala en *Las máscaras*, y en el *Entremés de entremeses*, tras defender su autonomía de la comedia y otros géneros teatrales, dice: «posee carácter propio, dispone de tipos exclusivos suyos y se inspira en un fin peculiar, que es el de mover a risa; simplemente, hace reír. A la sazón que este género literario frisaba en su adultez, ocurría que el mundo de entonces no acertaba a reír sino a costa de personas viles y de condición baja, o con palabras y lances licenciosos. De aquí que los tipos del entremés es-

(12) BAQUERO GOYANES, *La novela como tragicomedia: P. de A. y Ortega*, en *Perspectivismo y contraste*, págs. 161-170. Gredos. B.R.H. Madrid, 1963.

(13) F. GARCÍA PAVÓN, Prólogo a *Teatro menor del siglo XVII. Antología*. Taurus. Madrid, 1964, pág. 11.



tán extraídos de entre la gente rahez, y sus agudezas son harto desenfadas, cuando no torpes» (14). El género, como hemos podido observar, «ha seguido evolucionando» en manos de Pérez de Ayala, que lo utiliza con una finalidad que sobrepasa el «hacer reir» que él mismo le reconoce. En todo caso, no ha dejado de ser un género menor que no se confunde con los mayores, y cuyo significado teatral es semejante al de la novela corta con respecto a la novela larga. Y por fin, el drama continúa el juego del relato teatral que ha mantenido Pérez de Ayala a lo largo de todo *Pandorga*.

Otra cuestión que me parece muy interesante es la de las afinidades y coincidencias que hay entre *Pandorga* (y algunas otras narraciones cortas de Pérez de Ayala) y las obras de Valle Inclán —también fronteras entre la novela y el teatro— que el autor clasificó como esperpentos; me refiero tanto a los que tienen forma teatral como a los que presentan forma novelesca.

Ya en algunos de los primeros relatos de Pérez de Ayala, incluidos en *El Raposín*, se pueden apreciar rasgos que caracterizan «valleinclanesamente» a los personajes. Por ejemplo, del protagonista de *El árbol genealógico* nos dice: «Por todos los contornos, varias leguas a la redonda, y en la ciudad, se le conocía como don Anselmo, el duque; duque a secas y por antonomasia, como si no hubiera en la cristiandad otros duques. Pero cuando don Anselmo, el duque, cumplía en algún menester oficial o por ventura salía de viaje fuera de sus estados, entonces llevaba el bagaje de todos sus nombres, apellidos y títulos, y no consentía que se prefiriese uno siquiera. Por ejemplo: al votar en las elecciones para concejales o diputados se acerba muy erguido y solemne y decía: "Don Anselmo, Epifanio, Eleuterio, etc., etc., etc., vota"; y la enumeración duraba tanto que al concluir había una cola de electores que aguardaban turno (...) Caminaba, pues, don Anselmo, el duque, bajo la balumba de sus títulos como el caracol bajo la pesadumbre de su cáscara». Todo esto nos lo dice poco después de haber informado al lector sobre cuáles eran esos nombres y títulos y cómo se demuestra una ejecutoria de hidalguía: «Este caballero, como se supone, no llevaba en su ropa interior el repertorio completo de sus dilatados títulos, por dos razones obvias; primera, que tanto bordado a raíz de la carne levantaría roncha y a la postre callo; y segunda, que la superficie útil de una prenda interior no es bastante extensa para tantos emblemas» (15). El tipo grotesco, fruto del matrimonio morganático de una reina y un guardia de Corps

(14) *Las máscaras*, Libro II, en O. C., vol. III. Aguilar. Madrid, 1966, páginas 268 y ss.

(15) O. C., vol. I. Las citas corresponden a las págs. 939 y 938, respectivamente.

culmina con el hieratismo de la escena final, imperturbable ante su hijo muerto.

También raya en lo grotesco Bonifacio, protagonista de *La primera grieta* (también de *El Raposín*). Pienso que estos tipos cabrían muy bien en una obra de Valle Inclán, al igual que los hidalgos de estirpe goda de *El ombligo del mundo*. Desde la estilización modernista que se aprecia en algunos relatos de *Bajo el signo de Artemisa* (16) o *El Raposín* hasta la esperpentización sólo hay un cambio de perspectiva. Ambas tendencias están presentes en Pérez de Ayala ya en sus primeros cuentos, y se decantan hacia lo grotesco en las obras del final de su producción; aunque Pérez de Ayala no suele llegar a las soluciones extremadas de Valle Inclán, en el caso de *Pandorga* se acerca bastante.

A modo de recapitulación recojo los rasgos de *Pandorga* que me parecen coincidentes con los de Valle Inclán:

a) El autor omnisciente que comenta, valora e ironiza sobre los personajes o lo que está pasando en el relato, no llega a desaparecer nunca, e incluso cuando tiene una actitud más distante no llega a la objetividad. Se coloca muy por encima de la situación, a la que contempla con actitud burlona.

b) Hay un claro predominio visual y auditivo del desarrollo novelesco, que se consigue por medio de procedimientos gramaticales (formas verbales, yuxtaposición) y reiterativos. Faltan, en cambio, en *Pandorga* rasgos psicológicos que eleven a los tipos a la categoría de personajes. Entre los que asisten a los velatorios y participan en las discusiones, tanto en el «Entremés» como en el «Drama», no hay vida; están inmovilizados en actitudes y posturas que permanecen fijas. Algo parecido ocurre con los juegos de luces y sombras del principio del «Entremés».

c) No hay articulación rigurosa entre las partes, y por tanto el desarrollo novelesco se pierde en las escenas, que podrían ser independientes, puesto que los nexos que las unen son externos (especialmente los ruidos: el croar de las ranas, las máquinas ahechadoras o las intervenciones incoherentes del hidalgo lunático).

d) Pérez de Ayala en varias ocasiones se refiere a los límites de lo trágico y lo cómico y es muy conocida su clasificación de lo grotesco. «La superación del dolor y de la risa» que formulaba don Estrafalarío frente a la afirmación de que «La risa y las lágrimas son los caminos de

(16) O. C., vol. II. Para los relatos de *El Raposín* y *Bajo el signo...*, vid. mi estudio «Las primeras narraciones cortas de P. de A., en *Anales de la Univ. de Murcia*, F. y L., vol. 38, 1980. También *El ombligo del mundo*, en «Monteagudo», 71, Universidad de Murcia, 1980.



Dios» que articula don Manolito (17), no están lejos de algunas declaraciones con que Pérez de Ayala introduce sus novelas cortas. Por ejemplo, la que se contiene en el prólogo a *Sonreía*, de 1909: «Si es cierto que de lo trágico a lo grotesco no hay sino un paso, o de otra parte, si sois un poco filósofos y otro poco humoristas, no he de extrañarme si reís leyéndome» (18); o la que leemos en el prólogo a *El ombligo del mundo*, cuando adelanta el carácter de algunas de las novelitas que lo integran: «Dramas de este orden, por cuestión de parecido, nos han servido de asunto para algunas de las presentes narraciones. Pero se engañaría el lector si presumiera que son ejemplos para reír. Como se engañaría si las tomase como cuentos para llorar. Todo lo que sucede en el Congosto y en el mundo, es juntamente para reír y para llorar. Lo cómico y lo dramático dependen de la perspectiva» (19).

A pesar del atractivo que siempre sintió por el teatro, posiblemente Pérez de Ayala no intentara escribir para él porque, según declara al hacer la crítica de *La señorita de Trevélez*, pensaba que «... el humorismo, manera enteramente personal y subjetiva de contemplar el mundo y la humanidad, fruto de tolerancia logrado solamente en espíritus adultos y perspicaces, no se compadece con el teatro, que es suma objetividad artística, y en el cual el autor debe dejar a sus personajes que se muevan y obren por sí, sin mostrarse él mismo un instante» (20).

---

(17) *Los cuernos de don Friolera*. Prólogo.

(18) O. C., vol. I, pág. 819.

(19) O. C., vol. II, pág. 731.

(20) O. C., vol. III, pág. 324.